

# Kunstgeschichte auf Kassette

## Zur Videosammlung der Mediathek im Grimm-Zentrum

Ulf Jensen

Vortrag, gehalten anlässlich der abgeschlossenen Digitalisierung der VHS-Kassetten am 23. Juni 2014



Abb. 1 VHS-Kassette

Der Abschied von der VHS-Kassette soll heute mit ihrer Würdigung einhergehen. Sie sehen ein Exemplar in seiner aufgeklappten Kunststoffhülle, und zwar die Unterseite, die im Gebrauch nicht zur Ansicht bestimmt ist (Abb. 1). Die farblich markant abgesetzten Getriebekränze der Bandspulen dominieren das Querformat. In der oberen Hälfte schattieren dichte Rillen die Oberfläche wie eine Schraffur, um sie griffiger zu machen. Die Symmetrie der Komposition setzt sich mit kreisförmigen Vertiefungen in den oberen Ecken und auf der Mittelachse fort. An der Unterkante befinden sich asymmetrische Einschnitte, die den Schwerpunkt optisch auf die linke Seite verschieben. Eine Art Schutzvisier bildet den untern Abschluss und sorgt für die Integrität des Formates.

Nach den Verkaufs- und Verbreitungszahlen ist die VHS-Kassette ein genauso internationaler, ja globaler Bildträger wie das 35-Millimeter-Filmformat, das Thomas Alva Edison um 1900 als Standard durchsetzte. Während Film und Kamera jedoch kulturgeschichtlich

### I. Bilder auf Polyester

Moderne wissenschaftliche Bildersammlungen ordnen sich entlang medialer Differenzen. Die Kupferstichkabinette, die Gemäldegalerien oder Skulpturensammlungen bringen zusammen, was sich seiner Art nach gleicht, und die verschiedenen traditionellen Gattungen werden von ebenso traditionsreichen Wissenschaften begleitet. Bei der Sammlung der VHS-Kassetten in der Mediathek des Grimm-Zentrums sieht das etwas anders aus. Zwar wird das Corpus durch das gemeinsame Trägermedium analog gespielter Magnetbänder mit der in buchähnlichem Format vereint: es sind eben VHS-Kassetten. Doch fehlt diesem Trägermedium aufgrund seines jungen Alters die Tradition, und über einige um so wichtigere Einzelstudien hinaus konnte es auch keine Wissenschaft induzieren.<sup>1</sup>

Mit dem heutigen feierlichen Anlass der abgeschlossenen Digitalisierung aller VHS-Kassetten des Grimm-Zentrums wird sogar noch ein weiterer historischer Punkt markiert: denn indem die VHS-Kassetten ihre analogen Bilddaten auf digitale Speichermedien abgegeben haben, machte sie sich überflüssig. Die Bestimmung der Videokassette, nach Einschub in das Abspielgerät auf einem Monitor bewegte Bilder erscheinen zu lassen, führt heute die digitale Apparatur mit weitaus weniger Aufwand und oft auch mit besserer Bildqualität durch.

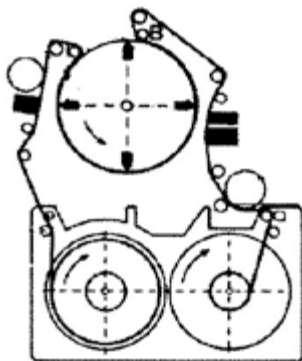


Abb. 2 Bandlaufschema VHS



Abb. 3 Bewegungsschema Iaidō

im neuzeitlichen Europa anknüpfen und als Errungenschaften des Westens gelten müssen, stammt die VHS-Kassette aus Fernost. Sie ist eine japanische Erfindung, ein Beitrag Nippons zur globalisierten Bildkultur.

Wer die Erfahrung eines Bandsalates mit einer VHS-Kassette gemacht hat, wird durch die Betrachtung des Bandlaufschemas (Abb. 2)<sup>2</sup> leicht nachvollziehen können, wie es dazu kommen kann. Der aus Geraden und Kreissegmenten zusammengesetzte Weg des Magnetbandes von der einen Spule in der Kassette links über die lesenden oder schreibenden Videoköpfe zur anderen Spule in der Kassette rechts ist alles andere als einfach. Das Band muss erst kunstvoll ausgestülpt werden, und wir erinnern uns dabei an die Geräusche nach dem Einlegen einer Kassette oder vor dem Herausnehmen, die mit diesem Vor-

<sup>1</sup> Z. B. Siegfried Zielinsky (2010), Zur Geschichte des Videorecorders, Potsdam (zuerst Berlin 1986).

<sup>2</sup> Friedrich Engel, Gerhard Kuper, Frank Bell (2008), Zeitschriften: Magnetbandtechnik als Kulturträger. Erfinder-Biographien und Erfindungen. Chronologie der Magnetbandtechnik und ihr Einsatz in der Hörfunk-, Musik-, Film- und Videoproduktion, Potsdam, S. 490.

gang verbunden sind, sowie an das nicht unerhebliche Zeitintervall bis zum Erscheinen eines Bildes.

In ihrer umständlichen Präzision ist die Mechanik der VHS-Kassette vielleicht mit der traditionellen japanischen Kriegskunst verwandt (Abb. 3).<sup>3</sup> Möglicherweise konnten nur Ingenieure, die in der Geometrie des Kreises verpflichteten Kunst des Schwertziehens (Iaidō) geübt waren, eine Technik entwickeln, die Präzision und Verletzbarkeit so in sich vereint wie die VHS-Kassette. Fest steht, dass sich die Manager des JVC-Konzerns im Oktober 1976 durchsetzen konnten, als es um die Auswahl eines neuen, internationalen Videostandards ging. Das Video-Home-System der „Japan Victory Company“ – dafür steht JVC – hat danach erst die Paläste und dann auch die Hütten der elektrisierten Welt erobert. Damit wurde dem Bewegtbildmedium eine Verbreitungsform gegeben, die aufgrund der verwendeten Materialien und des Margeneffekts so günstig produziert werden konnte, wie keines der vorangegangenen Systeme für das Heimkino. Ähnlich dem Fernseher, an das sich VHS koppelt, ist es für jeden Haushalt mit westlichem Durchschnittseinkommen verfügbar. Die VHS-Kassette ist ein maßgeblicher Beitrag zur Verdinglichung der Bewegtbildinformationen, die zuvor nur in Abhängigkeit zu den Institutionen des Kinos und des Fernsehens nur virtuell konsumiert werden konnten. Von den vorangegangenen Amateur- und Bildungsformaten wie dem Schmalfilm unterscheidet sich das Video-System grundsätzlich in der Eigenschaft, den kontinuierlichen Bilderstrom aus dem Fernsehen nun auch aufzeichnen zu können. Damit änderte sich die wissenschaftliche Film- und Fernsehanalyse; Anhalten, Zurück- oder Vorspulen des Videobandes gehörte von nun an zur Methodik der Bildwissenschaften.

## II. Kunstgeschichte auf VHS

Wer eine VHS-Kassette in der Hand hält, kann sie auch sofort datieren. Als Terminus post-quem gilt, wie bereits erwähnt, der Oktober 1976. Das aktive technikhistorische Zeitfenster der VHS-Kassette öffnet sich bis ungefähr 2010, als die Verkaufszahlen nicht mehr statistisch erfasst werden. Zwei markante Zwischendaten grenzen den Zeitraum noch einmal ein: und zwar beginnt Sony, im Kampf der Videosysteme der unterlegene Konkurrent von JVC, im Jahr 1988 mit der Produktion von VHS-Videorecordern.<sup>4</sup> Kaum vierzehn Jahre später, im Jahr 2002 überholte die DVD erstmals die Verkaufszahlen der VHS-Kassette. Damit war ihr Schicksal besiegelt; sie gehörte von nun an – im Sinne George Kublers – zu den abzulegenden Gegenständen: „Der Akt des Ablegens entspricht einem Endzustand bei der allmählichen Herausbildung einer Geisteshaltung. In dieser Haltung vereinen sich Vertrautheit und Unzufriedenheit: der

Benutzer eines Gegenstandes kennt dessen Grenzen und dessen Unvollkommenheit. Das Ding entspricht nur einer in der Vergangenheit liegenden Notwendigkeit, ohne bereits neue Bedürfnisse zu erfüllen“.<sup>5</sup>

Dieses Zeitfenster spiegelt auch unsere Sammlung wieder. Die jüngste Kassette stammt aus dem Jahr 2002, es ist das Video von Richard Deacon über eine Ausstellung in der Tate Gallery: [Image and Idol: Medieval Sculpture](#).<sup>6</sup> Und das sind gleichzeitig die ältesten Kunstwerke, die in einem der Filme vorgestellt werden, neben jenem Günther Kripendorfs über das [Evangelium Heinrich des Löwen](#).

Die älteste VHS-Kassette in der Sammlung stammt möglicherweise bereits aus dem Jahr 1980. Es ist ein Film der BBC über [Eugène Delacroix](#). Ich betone hier „Film“, denn das anspruchsvolle Künstlerporträt mit zahlreichen Schwenks und Zooms über und auf die Zeichnungen und Gemälde entstand mit der Film- und nicht mit der Videokamera, und das ist bei den meisten übrigen Produktionen nicht anders. Die VHS-Kassette dient hier allein als Vervielfältigungsmedium. Denn Filmqualität im Bereich der Aufnahmetechnik bot erst die digitale Technik mit dem *High Definition* Video und Fernsehen, die seit dem Beginn der 1990er Jahre entwickelt wurde.

In unserer VHS-Sammlung fehlt es auch nicht an Spielfilmen. Wenn wir einige Filme von Jean-Luc Godard nun in voller Länge über die Website der Mediathek abrufen können, so z.B. [Alphaville](#), [Masculin féminin](#) oder gar [Le mépris](#) – mit englischen Untertiteln – dann ist das zwar nach dem Maßstab der technischen Bildqualität im Zeitalter der BlueRay-Disk ein Anachronismus. Doch in Zeiten hart umkämpfter Bildrechte ist den Architekten dieser Videodatenbank gelungen, dass jeweils ein Bibliotheksnutzer im Netz legal auf eine offizielle Filmversion zugreifen kann. Das gilt auch für die beiden Teile des Nibelungenfilms von Fritz Lang ([Siegfrieds Tod](#), [Kriemhilds Rache](#)) aus dem Jahr 1924. Die Filmklassiker legen auch in ihrer digitalisierten VHS-Version noch ästhetische Maßstäbe für das querrrechteckige Bildformat vor, die es den dokumentarischen Videobildern und auch einigen Videokunstarbeiten schwer machen, neben ihnen auf dem Computermonitor zu bestehen.

Die Sammlung umfaßt einige Konvolute, von denen hier die wichtigsten aufgeführt seien:

- eine Symposiumsdokumentation zum 50 Jahrestag des britischen EDSAC 1-Computers vom *Computer Laboratory* der University of Cambridge ([Tag 1, Band 1](#); [Tag 1, Band 2](#); [Tag 2, Band 3](#); [Tag 2, Band 4](#)),
- die Serie „Media Magica“ von Werner Nekes zur Ge-

<sup>5</sup> George Kubler (1982), *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, hg. v. Gottfried Boehm, Frankfurt am Main (zuerst New Haven, 1962), S. 133. – „Abgelegte“ Medientechnik kann auch im [Medienarchäologischen Fundus](#) der Humboldt-Universität untersucht werden.

<sup>6</sup> Der Zugriff auf die Videostreams mit farbig unterlegten Titeln kann nur aus dem Netz der Humboldt-Universität aus erfolgen.

<sup>3</sup> Roland Habersetzer/José Lobo/Serge Santoro (1991), *Découvrir le Iai-Do*, Paris, unpag.

<sup>4</sup> Wie Anm. 2.



Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 9

Abb. 10

schichtederMedien(BelebteBilder;Bild-Raum;Durchsehekunst; Vieltausendschau; Wundertrommel),

- die Anthologie zur Filmgeschichte von Edgar Reitz „Das Jahrhundert des Kinos – 100 Jahre Filmgeschichte“ (Die Nacht der Regisseure, Martin Scorseses Reise durch den amerikanischen Film, 100 Jahre japanisches Kino, Typisch britisch, 2 x 50 ans de cinema français, Skandinavien - Kino der Neugier, Korea - Kino im Aufbruch, Lateinamerika - Kino der Tränen, Polen - 100 years of Polish cinema, Russland - the Russian idea, China - Yan and Yin: gender in Chinese cinema, Indien - and the show must go on, Australien - 40000 years of dreaming),

- die Anthologie zur Videokunst von Chris Hill „Surveying the first decade“ der Video Data Bank in Chicago (Explorations of presence, performance, and audience, Investigations of the phenomenal world - space, sound, Approaching narrative - „There are problems to be solved“, Gendered confrontations, Performance of video imaging tools, Decentralized communications projects, Critiques of art and media as commodity and spectacle, Independents address television audiences, Video Art and alternative Media in the U.S), und – Gespräche mit zeitgenössischen Künstlern vor blauem Hintergrund, die aus der Produktion einer Wiener Firma stammen (Vito Acconci, John Baldessari, Dara Birnbaum, Christian Boltanski, Hans-Peter Feldmann, Gilbert and George, Félix González-Torres, Carsten Höller, Jenny Holzer, Timothy Martin, Tony Oursler, Joseph Kosuth).

Ein eigenes Subgenre bilden die zahlreichen Künstlerporträts aus dem Hause Phaidon in London. Als ein Ergebnis britischer Kulturpolitik schreiben die Fernsehfilme die Kunstgeschichte als eine maskuline Heldengeschichte in die britische und amerikanische Malerei der Gegenwart fort, von Massaccio über Piet Mondrian und Robert Motherwell zu Malcolm Morley, von Franz Hals zu David Hockney, Patrick Heron und

Howard Hodgkin, um nur einige zu nennen; Künstlerinnen wird in dieser Perspektive eher eine Randposition zugewiesen: sie sind im Bereich der Mode mit Coco Chanel und in der Fotografie mit Annie Leibovitz vertreten. Im Format der knapp einstündigen Porträts werden alle filmischen Register der Heroisierung gezogen und Kunst und Künstler mit filmischen Mitteln erhöht. Einige dieser Mittel sind originell oder sogar spektakulär, und deshalb will ich sie anhand dreier Beispiele zur Anschauung bringen.

Das erste Beispiel leitet den Film über Frans Hals von Jonne Severijn aus dem Jahr 1988 ein: Im Vorspann zum Künstlerporträt des Niederländers greift der Zeichentrick den Duktus des Pinsels auf. Auf dem monochromen Grund (Abb. 4) zeichnen sich in unterschiedlichen Lagen einzelne Pinselstriche ab. Zunächst bilden die Weißhöhlungen eine abstrakte Ansammlung kaum als zusammengehörig erscheinender Striche (Abb. 5), die dann wie in einem Druckverfahren um Flächenelemente mit dunkleren Tönen ergänzt werden (Abb. 6-8) und sich somit schließlich zum Kopf einer Eule zusammensetzen. Der im Trick rekonstruierte Eulenkopf blendet dann in den Ausschnitt des Ölgemäldes über, aus dem er stammt (Abb. 9), und am Ende wird das vollständige Gemälde der Malle Babbe gezeigt (Abb. 10). Hier spielt der Film seine Fähigkeit voll aus, sukzessive Bilder vorzustellen, und uns damit dem simultan wirkenden Gemälde in analytischer Blickführung anzunähern.

Weitaus drastischer beginnt der Film über Jan Vermeer. Aus dem Orbit, wo Astronauten schwerelos an einem Greifarm der Internationalen Raumstation arbeiten (Abb. 11), springt die Filmeinstellung in einen Operationssaal, wo die Kamera auf ein gerade soeben erfolgreich transplantiertes, pulsierendes Herz gerichtet ist (Abb. 12), um dann im harten Schnitt ein Detail des Gemäldes „Dienstmagd mit Milchkrug“ von Jan Vermeer vorzustellen (Abb. 13). Der Kom-



Abb. 11

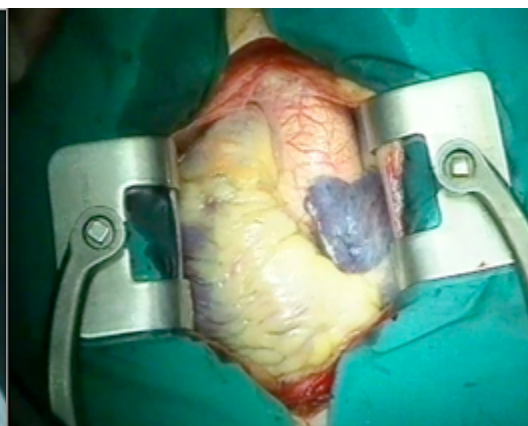


Abb. 12



Abb. 13





Abb. 14



Abb. 15

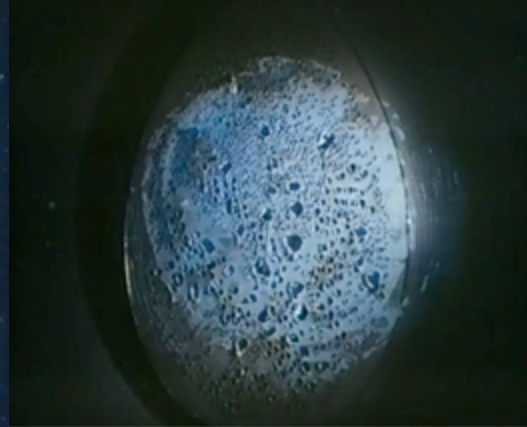


Abb. 16

mentator greift das Pathos dieser mutigen Montage auf und wird nicht müde zu betonen, dass die beschauliche Genreszene im Gemälde Vermeers hinsichtlich ihrer malerischen Innovation nicht minder spektakulär gewesen sei wie die zivilisatorischen Superlative der Moderne. — Offenbar gehört es zum Kompositionsprinzip britischer Kunstdokumentationen, die ersten Sekunden des Films als visuelle Ausrufungszeichen zu gestalten und dadurch die Augen der Betrachter zu fesseln, weil die Durchführung in dem immergleichen Wechsel von sprechenden Köpfen, Archivmaterial und Werkaufnahmen filmästhetisch dann eher konventionell bleibt.

Unerreicht ist diesbezüglich der Film von Pierre Néel über den italo-argentinischen Bildhauer **Lucio Fontana**. In einer Kombination von Trickaufnahmen und Zooms gestaltet Néel die Annäherung an Fontana als Weltraumreise und interpretiert damit das Konzept des „Spazialismo“, mit dem Fontana berühmt geworden ist, im Sinne der Science Fiction um. Néel stellt weiße Farbflecken aus dem Oeuvre Fontanas graphisch frei und zoomt auf sie vor einem ebenfalls räumlich animierten Sternenhintergrund zu. Der Betrachter rast somit auf die Farbflecken zu wie auf ferne Galaxien (Abb. 14), bis schließlich ein blaues rundes Objekt erscheint (Abb. 15), das gleichsam als Zwischenschritt zwischen den astronomischen Aufnahmen der Erde, der Blue Marble und dem Pale Blue Dot, eine planetare Anmutung entwickelt.

Nach der erfolgten Annäherung entpuppt sich die Form jedoch eher als lunares Objekt, weil nun in

einer Überblende die durchlöchernte Farbschicht eines der „concetti spaziali“ Fontanas aus den späten 1950er Jahren ins Bild tritt (Abb. 16). Näher und näher kommt die fiktive Raumsonde der im scharfen Seitenlicht besonders krass hervortretenden Kraterstruktur (Abb. 17, 18). Dazwischen montiert der Filmmacher sogar Aufnahmen von der Oberfläche des Mondes, und das bleibt in der Kürze der Einstellung suggestiv. Schließlich fährt die Kamera über die im Bild monumental erscheinende Signatur des Künstlers.

Der animierte Sternenhimmel, die gemalte Galaxie und das seitlich scharf ausgeleuchtete Modell sind Elemente aus der Trickkiste des Science-Fiction-Films wie auch die primordial anmutende Streichermusik, das an die György Ligeti's „Atmosphères“ vom Anfang des Films „2001. A Space Odyssey“ von Stanley Kubrick erinnern soll. Hier wird der porträtierte Künstler zum Alien oder er wird zumindest als Übermensch inszeniert; zugleich profiliert sich der Filmmacher als Filmkünstler.

### III. Videokunst im Regal

In den Archivschränken der Mediathek (Abb. 19) stehen nun die immer seltener genutzten VHS-Kassetten. Allein schon die farbige Vielfalt in der Hüllengestaltung, aber auch in der Verpackungsformate und -materialien zeugen davon, wieviel Aufwand betrieben werden muss, um der Entsinnlichung entgegenzuwirken, die mit dem standardisierten Videoformat einhergeht. Nicht nur sind alle Kassetten ihrer Bauart nach „grau“. Schwerwiegender ist noch, dass sich die

Abb. 17

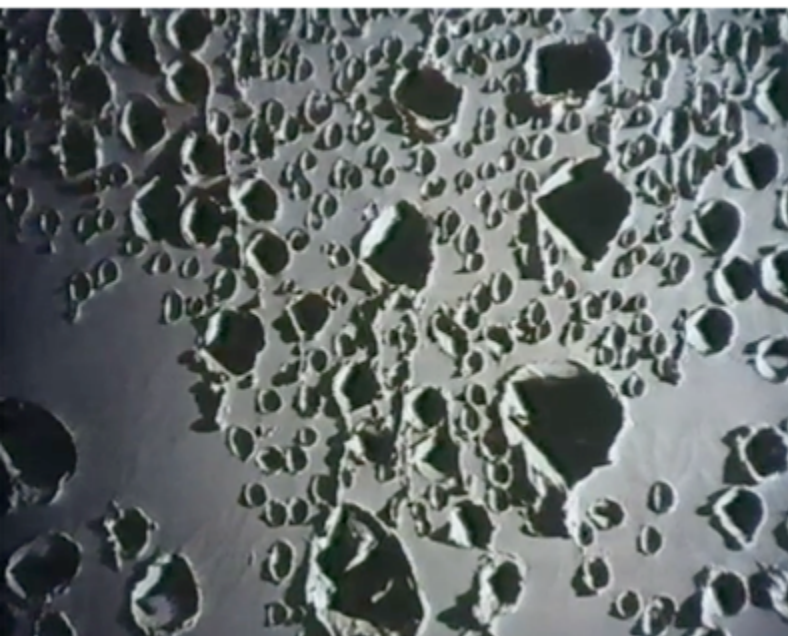


Abb. 18

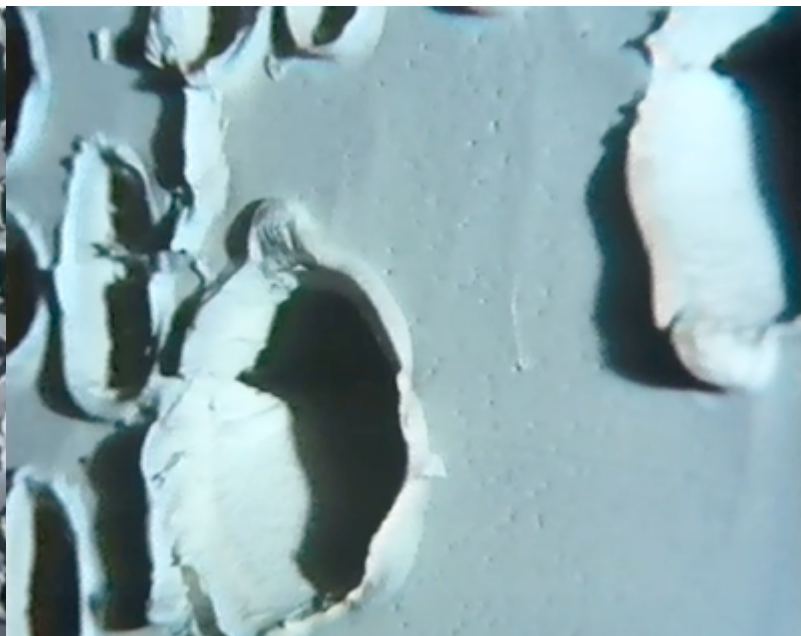




Abb. 19 Archivschrank in der Mediathek



Abb. 20 VHS-Kassetten im Regal

Bildinformation auf dem Magnetband den menschlichen Sinnesorganen nicht unmittelbar erschließt, wie etwa in einem Buch, das dem kundigen Auge in Schrift und Bild zumindest eine Anmutung seines Inhaltes mitgibt, sobald man es aufgeschlagen hat.

Die dem Band in den Kassetten in Form von Magnetimpulsen eingeschriebene Bildinformation kann erst durch die Apparatur in sicht- und hörbare Signale umgewandelt werden, und so bleibt die Kassette in der Hand stumm und blind. Doch selbst wenn dann der Schritt zum Abspielgerät gegangen ist, der Bandlauf in der vorgesehenen Geschwindigkeit vor sich geht und auf dem Monitor das bewegte Bild erscheint, ist die Frage nach der Bildinformation noch nicht restlos geklärt. Bietet mir das abgerufene Monitorbild nun ein identisches Seherlebnis, wie das etwa bei Mitschnitten aus dem Fernsehen oder bei Fernsehproduktionen generell der Fall wäre, weil sie auf das Format des Monitors zugeschnitten sind? Oder funktioniert das Monitorbild lediglich als eine Verweisstruktur, beispielsweise auf einen Spielfilm, der für eine wesentlich größere Projektionsfläche hergestellt wurde und mir daher auf der begrenzten Fläche nun so manches vorenthält, angefangen bei Details bis hin zu Überwältigungsstrategien durch das monumentale Format? An diesen Fragen generieren sich video-bildwissenschaftliche Fragestellungen, die mit der Digitalisierung nicht etwa abgeschafft werden, sondern mit noch größerer Dringlichkeit gestellt werden müssen.

Einen Extremfall bildet die Videokunst, denn über das gesamte technologische Zeitfenster der VHS-Kassette hinweg haben Videokünstler dieses Format auch als Vertriebsmittel für ihre Werke genutzt. Dass Videokunst die technischen Bedingungen ihrer Möglichkeit reflektiert, kann als eines ihrer Fundamente angesehen werden, auf dem die Künstlerinnen und Künstler dann auf individuelle Weise aufbauen. Es wird demnach kaum ein Werk der Videokunst geben, das nicht auch die Aufführungsbedingungen miteinbezieht, wenn die Vertriebsform ein derart standardisiertes Format wie die VHS-Kassette hat. Die Datenträger der Videokunst sind daher vergleichbar mit Multiples der Happening- oder auch der Konzeptkunstszene, die ihre Werke mit oder als Handlungsanleitungen in die Welt setzten.

Ähnliches gilt daher auch für die Kassetten im zweiten Register von unten ganz links; vier Kassetten, eine in einer Papphülle, die anderen drei in Kunststoffhüllen (Abb. 20). Es handelt sich um VHS-Bänder des Videokünstlers Bill Viola. Die mit einem 24-Nadeldrucker beschrifteten Etiketten verraten uns, das es sich – von links nach rechts – um die Arbeiten „[The Greeting](#)“, um die Komplikation „[Selected Videoworks](#)“ und um „[The Passing](#)“ handelt. Ganz links – am Rücken unbeschriftet – steht die Kassette mit der Arbeit „[The Crossing](#)“.

Bill Viola gehört zu den bekanntesten Videokünstlern, vor allem deshalb, weil er mit seinen Arbeiten ei-



nerseits an die christliche Bildtradition anknüpft, und weil er andererseits die Integrität des Bildes auch in der Videokunst aufrechterhält. Die auf den Kassetten gespeicherte Bildinformation ist dabei zwar ein Kernbestandteil der Videoarbeit, jedoch sind weitere Komponenten erforderlich, um die Kassette in den Zusammenhang zu stellen, der sie in ein interpretierbares Kunstwerk verwandelt. Bei Viola sind das aufwändige Projektionen in abgedunkelten Räumen mit einer ausgefeilten Betrachterführung, die stets auch eine ausgearbeitete Geräuschkulisse beinhaltet. Für die Aufführung von „The Passing“ wird als „Screening requirement“ beispielsweise folgendes verlangt: „The video should be presented as cinema. The screening should take place in an isolated dark room with seating for the audience. If available, a normal museum theater is best. As with film, it should be shown according to a printed schedule and not on an automatically repeating loop. Quality presentations less frequently to larger groups are preferable to continuous screenings throughout the day. A large screen monitor may be used for groups up to about 60. For very large groups or in a large space, a video projector with a flat screen may be used. Audio must be monitored through a separate stereo sound system.“<sup>7</sup> Damit sind museale Ausstellungsbedingungen beschrieben, welche die Standardbedingungen einer Recorder-Monitor-Einheit deutlich übersteigen.

Noch anschaulicher wird die Differenz der Bildinformation auf der Kassette und der Aufführungsform des Videowerks in der Beschreibung von „The Crossing“, die Hartmut Böhme verfertigte, nachdem er die Retrospektive zu Viola 1998 im Whitney Museum of American Art in New York besichtigt hatte: „In der Mitte des Raumes eine hohe Trennwand, auf die von beiden Seiten aufeinander abgestimmte Videosequenzen projiziert werden. Der Betrachter kann hin- und herwechseln. Zunächst geschieht auf beiden Seiten dasselbe. Aus der Tiefe einer nächtlichen Allee erscheint in starker Slow-motion erst winzig, dann wachsend ein Mann, zuschreitend auf die niedrig postierte Kamera. Schwache seitliche Scheinwerfer verfolgen unsichtbar die Annäherung des Mannes, der schließlich, ein Riese, metergroß, seinen letzten Schritt tut und verharret. Pause. Kaum sichtbar beginnt zu seinen Füßen ein Flämmchen zu züngeln; kaum sichtbar fällt auf der Gegenseite ein silbern leuchtender Tropfen auf sein Haupt. So langsam, wie der Mann aus der Tiefe horizontal auf den Betrachter zuschritt, wachsen jetzt in der Vertikale Flamme und Wasserfall. Schaudernd sieht der Betrachter, wie der Mann inmitten einer Feuersbrunst steht bzw. mitten in einem gewaltigen Wassersturz. Im Maße der visuellen Steigerung von Feuer und Wassersturz steigern

sich jeweils die Geräusche bis zu Feuerorkan und Wassertosen. Durch den Flammen- bzw. Wasservorhang, aufsteigend der eine, fallend der andere, erkennt man immer wieder die Umrisse des Mannes. Plötzlich ist er fort. Annihiliert. (Diesen Effekt liebt Viola.) Langsam sinkt die Flamme, allmählich wird der Wassersturz schwächer, bis nur noch Tropfen, zögernd, in die Wasserfläche auf den Grund fallen (wunderschön anzusehen). Die Flamme kriecht in sich selbst zusammen und haucht sich aus. Ende.“<sup>8</sup>

Solche sprachlichen Evokationen gehören selten zu den Beilagen von Kassetten mit Videokunst. Die Aufgabe der Bildwissenschaft wird es sein, auch an einem so unscheinbaren Bildträger wie der VHS-Kassette die konkreten historischen Aufführungsbedingungen zu rekonstruieren und zu sichern, umso mehr, als in der digitalen Fassung nun auch der immerhin historisierbare Bildträger verlorengeht. Die austauschbaren Server in den Rechenzentren geben ihre materielle Bedingtheit nicht mehr frei und erzeugen somit den Schein immaterieller Ahistorizität.

Wie wichtig die Aufbewahrung der nun eigentlich überflüssig gewordenen VHS-Kassetten ist, will ich abschließend anhand der Provenienz von Violas Videowerken in der Mediathek zeigen. Design und Beschriftung dieser Kassettenhüllen unterscheiden sich erheblich von der im Offset-Verfahren und oft bunt bedruckten industriellen Handelsware. Es ist nur eine kleine Auflage, die mit einem Etikettendrucker gerade noch zu bewältigen war. Die vier Kassetten mit Videoarbeiten Bill Violas stammen aus dem Besitz von Horst Bredekamp. Er berichtete über die Herkunft der Kassetten folgendes: Während eines Forschungsaufenthaltes in den Jahren 1998 und 1999 als Visiting Scholar am Getty Research Center in Los Angeles kam der Kunsthistoriker mit Bill Viola ins Gespräch. Dieser war dort als Getty Scholar zu Gast, weil er für das Jahresthema „Representing the Passions“ wie kein anderer Videokünstler prädestiniert war. Viola schenkte Bredekamp die Kassetten, die dieser dann mit nach Berlin nahm und schließlich an die Mediathek übergab.

Die Datenträger enthalten eine zweite Informationsschicht, ohne welche die Videoinformationen auf dem Magnetband unvollständig bleiben müssen. Wie die Nahaufnahme einer der Videokassetten zeigt (Abb. 21), verbergen sich unter den nur von Maschinen decodierbaren, für das menschliche Auge als neutrale weiße Fläche erscheinenden digitalen Etiketten Basisinformationen, die für das System redundant sind, aus historischer Perspektive jedoch höchst aufschlussreich sein können. Hier sind es etwa die Adressen der Videokopierfirma,

8 Hartmut Böhme (1999), *Video, ergo itineror. Reisen ins Imaginäre in der Videokunst von Bill Viola*, in: ‚Die andere Stimme‘. Das Fremde in der Kultur der Moderne, hg. v. Alexander Honold und Manuel Köppen, Köln, Weimar und Wien, S. 353–368.

7 *Exhibition and Distribution Conditions* für *The Passing* von Bill Viola auf der Internet-Seite von Electronic Arts Intermix, [www.eai.org/title.htm?id=837](http://www.eai.org/title.htm?id=837), letzter Zugriff am 24.07.2014.



Abb. 21 ursprüngliches Etikett der VHS-Kassette unter dem Datenträger des elektronischen Bibliothekssystems

sowie ein Datum mit Tagesgenauigkeit – was auch immer diese nicht im Netz abrufbaren Informationen für die zukünftige Forschung bedeuten mögen.

Im Sinn einer solchen Archäologie der VHS-Kassette hoffe ich, dass die Sammlung der Mediathek noch lange genug erhalten bleibt, um die digital abgelösten Bildinhalte, die nun im Netz verfügbar sind, immer wieder an ihre Datenträger zurückbinden zu können. So wie Zeichnungen, Gemälde und Skulpturen bedürfen also auch Videokassetten einer Wissenschaft, die ihre Provenienz ebenso erforscht wie die ursprüngliche Bestimmung ihrer Bildinhalte,

die durch die Digitalisierung so stark beschleunigt und zum großen Teil überhaupt erst möglich wird.

Die Digitalisierung der VHS-Kassetten des Grimm-Zentrums ist nur ein Pilotprojekt und kann als Modell für weitere und umfangreichere Digitalisierungsprojekte dienen. Die Institute und Sammlungen der Humboldt-Universität verfügen über weitere Bestände an Bewegtbildmedien, die nur durch die Digitalisierung mit zweckmäßiger Effizienz erschlossen werden können und die dadurch zugleich als materielle Sammlungen aufgewertet würden.

#### Abbildungsnachweis

Abb. 1; 19-21: Autor; Abb. 2: Engel/Kuper/Bell 2008, S. 490 (Anm. 2); Abb. 3: Habersetzer/Lobo/Santoro 1991, unpag. (Anm. 3); Abb. 4-10: Standbilder aus: Jonne Severijn 1988: Frans Hals; Abb. 11-13 Standbilder aus: Melvyn Bragg/Michael Gill 1996: Jan Vermeer van Delft; Abb. 14-18: Standbilder aus: Pierre Néel/Wieland Schmied 1985: Lucio Fontana. Reaching Out Into Space.